

<36626147180019

Die

Generalbasslehre

zum

Selbstunterrichte

vom

Doctor honorarius

Ritter Gfr. Weber,

erwählten Ehrenmitgliede der königlich Schwedischen Akademie der Wissenschaften und Künste, so wie des Holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, des Schweizerischen und des Thüringisch-Sächsischen Musikvereins.

Mit Notentafeln.

Besonders abgedruckt aus dem 4ten Bande der Theorie, und mit Zusätzen zum vorliegenden Zwecke vermehrt.

Mainz 1833.
Verlag der Hof-Musikhandlung von B. Schotts Söhnen.

Dem Verdienstvollen

Christian Heinrich Rinck

freundlich gewidmet

vom Verf.

Vorwort.

Die gegenwärtige Generalbaßlehre soll durchaus nichts anderes sein, als eine Generalbaßlehre im eigentlichen Sinne des Wortes, das heißt die Lehre von der Bedeutung und dem Gebrauche der Generalbaßbezifferung. Keineswegs soll sie eine Harmonielehre oder Compositionslehre in nuce enthalten, wie man deren nur gar zu oft unter den täuschendsten Aushängeschilden ausgeboten findet, durch welche dem gläubigen Kunstjünger weißgemacht wird, er werde aus einem solchen Büchlein Licht über die Wesenheit der Harmonielehre schöpfen können — !

Das gegenwärtige Werkchen will ein Mehres nicht, als: das Wesen der Generalbaßschrift



und des Generalbaßspiels als solchen, klar und folgerecht aus den Grundideen entwickeln und faßlich darstellen, und denjenigen, welcher mit der Harmonielehre hinreichend bekannt ist, Anleitung zum Lesen und Spielen des Generalbasses geben, so wie auch Anleitung zu der Art und Weise wie die Generalbaßbezifferung mit wirklichem Nutzen zu Uebungen im reinen Satze angewendet werden kann.

Ich sage: zu contrapunctischen Uebungen, nicht aber zur Compositionslehre selbst, zu welcher oder statt welcher sie doch so oft (unvernünftig genug!) gemißbraucht wird. — Denn es ergibt sich ja schon aus dem Umstande, daß die Generalbaßschrift im Wesentlichen nichts Anderes, als eine Abbreviaturschrift ist, deren Zeichen überall nichts Anderes vorstellen, als eben Noten, nur unvollkommener, daß sie aber über den inneren harmonischen Sinn und Zusammenhang der vorgestellten Töne eben so wenig Aufschluß geben, als wenn die Töne in gewöhnlichen Noten gesetzt wären, deren Surrogat sie sind, (Siehe § V.), — ergibt sich,

sag' ich, wie unverständig es ist, auf diese Generalbaßziffern, deren Gebrauch vollständige Kenntnis und Fertigkeit im reinen Satze voraussetzt, die Lehre vom reinen Satze gründen zu wollen; — grade als wollte z. B. ein Schulmann die lateinische Sprachlehre auf die Lehre von den Abbreviaturen der lateinischen Wörter und Phrasen bauen.

Es wird dieses um so auffallender, wenn man erwägt, wie und auf welchem Wege man jenen Zweck zu erreichen meint; indem man nämlich die Lehre vom reinen Satze in einer Anweisung bestehen läßt, wie man dieses oder jenes Intervall, — z. B. den siebenten Ton vom Baßton an, — oder wie man im Terzquartaccorde die Terz, die Quarte und die Sexte, — im Quintsextaccorde die Terz, die Quinte, und die Sexte, u. s. w. zu behandeln habe; — grade als ob einer, der z. B. eine Theorie der Rechenkunst zu schreiben hätte, diese darin wollte bestehen lassen, daß er seinen Schülern erst vorträge, was mit denjenigen Zahlen zu beobachten

sei, in welcher die Ziffer 1 vorkommt, dann mit denjenigen in welchen die Ziffer 2 befindlich ist, u. s. w. —! (S. Theor. d. Tonsetzk. Anm. z. § 99.)

Fast noch unverständiger ist es, daß man sogenannte Generalbaßschulen geschrieben hat, die da nur lehren sollen, einen Ziffernbaß kunstgemäs abzuspielen, ohne grade der Theorie des reinen Satzes mächtig zu sein; — ein Kunststückchen, welches mir grade so vorkommt, als wenn man einen Schüler nur abrichten wollte, ein in lauter Abbreviaturen geschriebenes Buch zu lesen, ohne die Sprache zu verstehen, in welcher es geschrieben ist. — Hat ja sogar schon Kirnberger (in Sulzers Theorie der schönen Künste, im Artikel Generalbaß S. 609,) sich in eben diesem Sinne ausgesprochen in den Worten: „Ohne eine völlige Kenntniß der Harmonie ist es nicht möglich, den „Generalbaß richtig zu spielen. Denn man muß „nicht nur alle Regeln der guten Fortschreitung, „sondern auch jeden Kunstgriff der Modulation „wissen, sonst läuft man Gefahr, entweder falsche „Fortschreitungen zu machen, oder u. s w.

Nach diesen Bemerkungen wird es nun wohl deutlich sein, warum und in welchem Sinne ich solche Anleitungen an mehren Orten meiner Theorie leidige Generalbaßschulen genannt. Ein solch an sich selber mißverstandenes Unternehmen kann und wird, und hätt' es Apoll selber geschrieben, nie etwas Anderes sein und werden können, als ein ärmlich zusammengestoppeltes, ohne wirklichen inneren Zusammenhang willkürlich zusammengekleistertes Aggregat von Hausmittelchen, Recepten und Vorschriften, wie, in diesem oder jenem Falle, ein Ton behandelt werden müsse, welcher eben vom Baßton an gezählt der 2te, 3te, 4te ist, — wie in diesem oder jenem Secundquartsextaccord u. s. w., die Terz, die Quarte, die None, die Secunde, u. s. w., oder der Baßton selber, sich auflösen solle, u. s. w., — Vorschriften welche dann aber auch freilich wieder bald zutreffen, bald aber auch wieder nicht. (Daß ich hier überall nicht zu Viel sage, darüber will ich mich hier nur beispielweis auf den nachstehenden § V, so wie auf die Anmerkung zum § 99 der dritten Aufl. der Theorie berufen.)

Die nach den vorstehend ausgesprochenen Ansichten abgegrenzte Aufgabe des gegenwärtigeu Büchleins ist demnach freilich eine nur sehr beschränkte; es wird aber ebendarum das Verdienst haben, das erste und einzige zu sein, welches die Generalbaßlehre in dieser ihr einzig eigenthümlich gebührenden Abgrenzung, und von jenen ungebührlichen und trügerischen Aushängschilden gesäubert, darstellt. —

Und sofern es mir etwa überdies gelungen sein sollte, die Lehre selbst nicht allein vollständiger und erschöpfender, sondern vielleicht auch rationeller und klarverständlicher darzustellen, als man sie in anderen Schriften dargestellt findet, — so wird es mich alsdann nicht gereuen dürfen, dem Wunsche meiner Herrn Verleger nachgebend, den Druck des gegenwärtigen Auszuges der §§ 563—575 meiner Theorie veranstaltet zu haben.

Darmstadt im May 1832.

GW.

Inhaltverzeichniß.

Erste Abtheilung.

Beschreibung der Generalbaßschrift.



§ 1.

Die Generalbaßschrift ist eine musicalische Zeichensprache oder Chiffernschrift, welche im Wesentlichen darauf beruht, daß man nur eine, und zwar herkommlicher Weise die Baßstimme, mit gewöhnlichen Noten schreibt, und die Töne, welche zugleich mitgegriffen werden sollen, oder mit andern Worten die Töne, welche in den anderen Stimmen erklingen sollen, *) durch Ziffern und

*) Wir denken uns nämlich bei jedem Zusammenklange mehrer Töne eben so viele Stimmen, deren jede einen der zusammenklingenden Töne angiebt und von diesem Tone dann zu diesem oder jenem anderen Tone des darauf folgenden Zusammenklanges fortschreitet. In folgendem Satze



kann man drei Tonreihen unterscheiden: die Reihe der oberen Töne: $\bar{\bar{c}}$—$\bar{\bar{f}}$—$\bar{\bar{c}}$, die der mittleren: $\bar{a}$—$\bar{gis}$—$\bar{a}$, und die der unteren oder Baßtöne: $\bar{c}$—$\bar{d}$—$\bar{c}$. Wir könn[illegible]

einige andere Zeichen andeutet, welche man über die Notenzeile schreibt; zuweilen auch wegen Enge des Raums unter dieselbe.

Man nennt solche Ziffern und andere Zeichen überhaupt Signaturen.

Wir müssen vor Allem diese Zeichensprache verstehen lernen. Nachstehende Erklärung wird zu diesem Zwecke dienen.

§. II.

I.) Jede über (oder unter) eine Note gesetzte Ziffer oder ähnliche Generalbaßsignatur bedeutet, daß zu jener derjenige Ton erklingen soll, welcher auf der sovielten Stufe über der Baßnote liegt, als die Ziffer besagt; oder mit anderen Worten: jede über eine Note gesetzte Ziffer stellt einen, zu jener erklingen sollenden, höheren Ton vor, und zwar denjenigen, welcher gegen die Baßnote das durch die Ziffer angedeutete Intervall bildet. Wenn z. B. über der Baßnote c eine Ziffer 2 steht, wie Fig. 1*i*, so heißt dies, daß zu diesem Baßtone der Ton der 2ten Stufe vom Baßton an, die Secunde des Baßtones, also der Ton

---

uns gleichsam drei Personen denken, deren eine die Töne $\bar{c}$ — $\bar{f}$ — $\bar{e}$ nach einander angiebt, indeß die zweite eben so $\bar{a}$ — $\bar{gis}$ — $\bar{a}$, und die dritte $\bar{c}$ — $\bar{d}$ — $\bar{c}$ hören läßt, und wenn daher der Generalbaßspieler zu seinen bezifferten Baßnoten zwei oder drei andere Töne greift, so sind die Reihen dieser Töne als eben so viele Stimmen zu betrachten, welche der Spieler zu der ihm vorgeschriebenen Baßstimme hinzufügt. (Vgl. m. Theor. d. Tonsetzk. § 1.)

f, ertönen soll, wie bei *k*. — Stehen über der Baßnote die Ziffern $\frac{5}{3}$, wie bei 3*i*, so sollen zum Baßtone dessen Terz und Quinte in den höheren Stimmen angegeben werden, wie bei *k*; — und eben so bedeuten, in Fig. 2, die Ziffern bei *i* den Zusammenklang bei *k* — in Fig. 8 die Ziffern bei *k* eben das, was die Noten bei *i*, u. s. w. Kurz also: eine über einer Baßnote stehende Ziffer bedeutet eben das was ein, auf der sovielten Stufe von der Baßnote stehender, Notenkopf bedeuten würde.

§ III.

Es wird dabei jeder durch eine Ziffer angedeutete Ton so verstanden, wie er der, ein für allemal vorangesetzten, chromatischen Vorzeichnung entspricht, so daß, wenn ein Intervall anders erscheinen soll, als es die Vorzeichnung angiebt, z. B. Fig. 4*i*, 5*i*, 6*i*, dies durch Voransetzung eines Versetzungszeichens vor die Ziffer angedeutet werden muß, wie unter eben diesen Figuren bei *k* geschehen ist.

§ IV.

Dem bisher Gesagten zufolge würden also, wenn man den in Fig. 10*i* in Noten ausgeschriebenen vierstimmigen Satz in Generalbaßmanier schreiben wollte, die drei oberen Stimmen so durch drei Ziffernzeilen vorgestellt werden, wie bei *k* geschehen ist, — Fig. 10*q* so wie bei *r*, — und *s* so wie bei *t*.

§ V.

Bleiben wir hier, ehe wir die Zeichenlehre weiter verfolgen, einen Augenblick betrachtend stehen, so

merken wir, daß die Signaturen im Grunde nichts Anderes bedeuten, als eben — Noten. Es sind nur andere Zeichen für eine und dieselbe Sache, indem eine über eine Baßnote gesetzte Ziffer nichts anderes vorstellt, als: den Ton welchen, in der gewöhnlichen Notenschrift, ein auf der sovielten Linie vom Baßtone stehender Notenkopf vorstellen würde.

Ebendarum ist denn auch ein, z. B. durch die Ziffer 3 vorgestellter Ton, zwar allemal die Terz vom Baßtone, aber durchaus nicht allemal auch Terz der Grundharmonie oder Grundterz. (Vgl. m. Theor. d. Tonsetzkunst § 57, 63bis, ter, 65, 87bis, ter, 88, 95bis, ter, 99 Anmerk., und § 100.) — Eben so bezeichnen die Ziffern 5 und 7 nur überall die Quinte und Septime der Baßnote, nicht aber allemal die Quinte oder Septime des Grundtones; und es kann gar wohl eine Baßnote mit $\frac{7}{\frac{5}{3}}$ beziffert sein, ohne daß dabei eine wirkliche Septharmonie (ein Grundvierklang) zum Grunde liegt, wie man dies z. B. aus Fig. 8*i*, verglichen mit *k*, ersieht. Dort ist im ersten Tacte der Zusammenklang [c e g h] keineswegs eine eigentliche Septharmonie, und im 3ten Tacte beim Accorde [c g h d̄] die durch eine Ziffer 7 vorgestellte Note d̄ wenigstens nicht Grundseptime; und doch werden diese beiden Accorde in der Ziffernsprache unbedenklich Septaccorde genannt, indem man hier jeden Zusammenklang überall nur nach den Ziffern benamt, durch welche er angedeutet wird, — so wie man auch in Fig. 9*i* den ersten Accord einen Quartsextseptaccord nennt, weil er durch die Ziffern $\frac{7}{\frac{6}{4}}$ vorgestellt wird, und eben so

auch die durch dieselben Ziffern vorgestellten, aber ganz verschiedenen Accorde bei *k* und *l*. (Theor. § 65.)

Daher kann denn auch ein, z. B. durch eine Ziffer 7 angedeuteter Ton bald die große, bald die kleine, bald die verminderte Septime vom Baßtone sein, und eben so kann die Chiffer ♮7 bald eine große, bald eine kleine, bald eine verminderte Septime bedeuten, und zwar beide bald eine wirkliche oder eigentliche Septime der Vierklangharmonie der ersten Stufe, oder der zweiten, der dritten, vierten, fünften, sechsten, oder siebenten Stufe, der harten, oder der weichen Tonart, — bald auch keine eigentliche Septime, sondern entweder eine None, oder auch eine andere harmoniefremde, blose Durchgang-, oder Vorhaltnote, oder, wenn der Baßton selbst durchgehend ist, vollends gar jedes Intervall irgend einer Harmonie, Fig. 11; — und eben so kann hinwiederum jedes Intervall irgend einer Harmonie in den Fall kommen, nun grade sieben Stufen höher zu liegen als die bezifferte Baßnote.

Eben so würde ein Generalbassist die Beispiele Fig. 12*i*, 13*i*, und 14*i*, deren wesentliche Verschiedenheit durch die darunter gesetzte Bezeichnung der Grundharmonieen ins Auge fällt, (Theor. § 231, zur Fig. 235) alle drei so schreiben wie bei *k*, so daß also, wie man sieht, die Generalbaßbezifferung, in allen drei, doch so verschiedenen Beispielen, überall eine und dieselbe ist. (Selbst das ♯ vor der 3 im letzten Beispiele, wodurch dieser Tact sich noch einigermasen vor dem letzten Tacte der ersten Beispiele unterscheidet, würde wegfallen, wenn die bei Molltonarten übliche Vor-

zeichnung ganz consequent wäre (Theor. § 142); so wie auch selbst das ♭ im zweiten Beispiele wegfiele, wenn dieser Satz in einem Tonstücke vorkäme, welches im Ganzen etwa aus *f*-moll oder *As*-dur gienge).

Das alles kommt ganz natürlich daher, weil die Generalbaßschrift nichts Anderes ist als eine abbrevirte Notenschrift, welche, wie man sieht, nur, durch Ziffern statt Noten, die Entfernung der höheren Töne von den tiefsten, darstellt, und also überall nur das Aeußere, nicht aber die innere wesentliche Beziehung und Bedeutung der Töne ausdrückt, — eine Schriftart welche, statt einer Note die z. B. um eine Sexte höher ist als die Baßnote, eine Ziffer 6 setzt, u. dgl.

Die Generalbaßbezifferung bezeichnet demnach sehr häufig Gleichartiges durch verschiedene Zeichen, — und eben so oft durch einerlei Zeichen, ganz Verschiedenartiges, — kurz, überall nur das Zufällige, die Entfernung der Lage über dem Baßtone. — Sie ist demnach auch etwas ganz Verschiedenes von den in meiner Theorie (§ 41, 52, 58, 97, 121, 151 — 153, 187, 188*, 231) gebrauchten Bezeichnungsweisen, welche überall die Wesenheit andeuten, (z. B. die Bezeichnung *T* oder *t* allemal die große oder kleine Grundterz, oder Terz der Grundharmonie, — *S* oder *s* allemal eine Grundseptime, u. dgl., die Bezeichnung G^7 allemal bestimmt den Hauptvierklang G^7, — *C*: V^7 allemal den Hauptvierklang G^7 auf der Dominante von *C*-dur, *B*: IV^7 allemal die große Vierklangharmonie Es^7 als der vierten Stufe von *B*-dur angehörig, u. s. w.) indeß die Generalbaßziffer 7 nichts Anderes andeutet

als eben überhaupt einen Zusammenklang, in welchem ein Ton vorkommt, welcher, von der Baßnote an gezählt, der siebente ist, welcher bald eine Grundseptime eines Haupt= oder irgend eines Nebenvierklanges, bald aber auch dies oder jenes Andere sein kann. (Vergl. Theor. Anm. zum § 99.)

Doch kehren wir von diesen vorläufigen Betrachtungen wieder zur weiteren Beschreibung der Generalbaßschrift zurück.

§ VI.

II.) Wenn über einer und derselben Baßnote mehre Signaturen nacheinander stehen, so bedeutet dies, wie man leicht erräth, daß die oberen Stimmen erst diejenigen Intervalle angeben sollen, welche den ersten Signaturen entsprechen, und dann die der folgenden. Demnach ist Fig. 15*i* so zu verstehen wie *k*, Fig. 16*i* so wie *k*.

§ VII.

Wie lang aber ein jeder von solchen mehren, auf einer und derselben Baßnote anzugebenden Zusammenklängen, dauern soll? — ob ein Viertel, — ein Achtel, eine ganze Note, u. s. w.? — (was die Ziffern an sich selber nicht andeuten, weil sie an sich selbst nichts Anderes vorstellen als was Notenköpfe ohne Geltungsstriche vorstellen würden, — § II u. V), das muß der Leser einer solchen Ziffernschrift eben nach Umständen bemessen.

Er muß zuerst darauf sehen, ob die Baßnote, zu welcher mehre Zusammenklänge nacheinander ange=

geben werden sollen, ihrer rhythmischen Stellung und Gliederung zufolge, zunächst in zwei, oder in drei Theile, in Hälften, oder in Drittheile zerfällt.

1.) Wenn über einer Baßnote, welche in rhythmischer Hinsicht zunächst in zwei Theile (in Hälften) zerfällt, zwei Signaturen nebeneinander stehen, so liegt es, natürlicherweise, am nächsten, die erste Signatur für die erste Hälfte gelten zu lassen, die zweite aber für die zweite; — und deßhalb sind die in Fig. 17*i* und *k* unter der Baßnote stehenden zwei Ziffern so zu verstehen wie die darübergesetzten Noten.

Sind über einer solchen, zunächst in Hälften zerfallenden Note, drei Zusammenklänge chiffrirt, so pflegt man es so zu verstehen, daß der erste derselben auf die Dauer der ersten Hälfte der Baßnote gilt, die zwei folgenden aber sich in die zweite Hälfte gleichmäßig theilen. Fig. 18*i*.

Nach ähnlichen Grundsätzen verstehen sich vier Zusammenklänge auf Einer solchen Baßnote so, daß jeder für den vierten Theil derselben gilt; fünf Zusammenklänge aber so, daß deren drei auf die drei ersten Viertheile fallen, die zwei übrigen aber auf das letzte: Fig. 19*i*, *k*, und 20*i*, *k* u. s. w.

2.) Sind zu einer Baßnote, welche zunächst in Drittheile zerfällt, drei Zusammenklänge angedeutet, so gilt jeder derselben für ein Drittheil: Fig. 18*l*. — Zwei Zusammenklänge über Einer solchen Note

theilt man so, wie bei Fig. 17*l* zu ersehen; vier oder fünf so, wie bei 19*l* und 20*l*, u. s. w.

Zuweilen bedient man sich zwischen den Signaturen auch der Verlängerungspuncte, und legt ihnen hier ungefähr die nämliche Bedeutung bei, wie einem nach einer wirklichen Note gesetzten Puncte, z. B. Fig. 21.

Andere und nähere Bestimmungen der Dauer mehrer über Eine Baßnote gesetzten Signaturen giebt es nicht, und kann es, der Natur der Ziffernschrift nach, nicht wohl geben. So kann man z. B. den Satz 17*m* auf keine Weise unzweideutig und gemeinverständlich in Ziffern ausdrücken; noch viel weniger andere mehr zusammengesetzte Fälle, z. B. 18*m*, 19*m*, 20*m*, *n*.

§ VIII.

III.) Wenn nach einer Baßnote eine Pause folgt, und über dieser letzteren Signaturen stehen, so bedeutet dies, daß während der Pause diejenigen Intervalle gegriffen werden sollen, welche die über der Pause stehenden Signaturen andeuten würden, wenn an der Stelle der Pause die vorhergehende Baßnote noch fortwährte; oder, mit anderen Worten: die über eine Pause geschriebenen Intervalle werden von der vorhergehenden Baßnote abgezählt. Demnach ist Fig. 15*l* so zu verstehen wie *m*, und 16*l* wie *m*.

§ IX.

IV.) In allen bis hier besprochenen Fällen war die Bezifferung so gemeint, daß die durch die Signaturen

vorgestellten Töne entweder zugleich mit der Baßnote eintreten sollten, auf welche sich die Signaturen bezogen, wie in Fig. 1 bis 6, u. a. m., — oder zum Theil später, wie in Fig. 15 u. 16. Oder mit anderen Worten: die Signaturen bezogen sich entweder auf die Baßnote, über welcher sie stehen, oder auf die vorhergehende.

Es können aber auch Fälle kommen, wo man gern andeuten mögte, daß der durch die Signaturen vorgestellte Zusammenklang schon früher eintreten soll, als die Baßnote, auf welche die Ziffern sich beziehen, oder mit anderen Worten, wo es nöthig wird, die in den oberen Stimmen erklingen sollenden Töne auch wohl durch Ziffern vorzustellen, welche sich auf eine erst nachfolgende Baßnote beziehen, auf eine Baßnote, welche selber erst später eintritt als die durch die Ziffern vorzustellendeu Töne.

Wenn man z. B. den Satz Fig. 22*i* in Generalbaßmanier schreiben, und die in den oberen Stimmen gleich Anfangs, und schon während der Pause des Basses, anschlagenden Töne durch Ziffern anzeigen will, so kann dies nur durch Ziffern geschehen, die sich auf die Baßnote d beziehen, welche doch selber erst später eintritt als die durch solche Ziffern vorgestellten Töne. Um nun in solchen Fällen anzuzeigen, daß die durch die Signaturen vorgestellten Töne in den Oberstimmen schon früher angeschlagen werden sollen, als die Baßnote, auf welche die Signaturen sich beziehen, schreibt man diese letzteren zwar über die Baßnote, setzt aber, zum Zeichen, daß die durch die Signaturen vorgestell-

ten Töne nicht erst zu dieser Baßnote, sondern schon früher angeschlagen werden sollen, einen, schräg aufwärts gerichteten, Diagonalstrich / an die Stelle, wo das Anschlagen der durch die folgenden Ziffern vorgestellten Intervalle geschehen soll, wie bei *k*, wo der schräge Strich über der Pause anzeigt, daß die durch die Signaturen über dem Baßtone d angedeuteten Töne [g h f̄], schon während der Pause, über welcher der Diagonalstrich steht, angegeben werden sollen. — Nach gleichen Grundsätzen kann der Satz 23*i* auch so geschrieben werden wie *k*, — und 24*i* wie *k*, — 25*i* wie *k*.

Etwas natürlicher und anschaulicher wäre vielleicht die Schreibform 22*l*, 23*l*, 24*l*, 25*l*.

§ X.

V.) So wie die bisher besprochenen Ziffern Noten oder Töne bedeuten, welche eine obere Stimme angeben soll, so hat man, um anzudeuten, daß eine oder mehre obere Stimmen keinen Ton angeben, daß sie eine Zeitlang schweigen sollen, das Nullzeichen eingeführt.

Mit Hilfe dieses Zeichens kann also das Beispiel Fig. 26*i* in Generalbaßmanier so geschrieben werden, wie bei *k*.

Sollen die oberen Stimmen aber eine längere Zeit hindurch schweigen, so deutet man, statt fortgesetzt überall Nullen über jede Baßnote zu setzen, das Schweigen der Oberstimmen kürzer an durch die Chiffer *T.S.*, d. h. *Tasto solo*, welcher Ausdruck, von Ta-

steninstrumenten entlehnt, bedeutet, daß blos der Baßton, die Baßtaste allein, und keine höheren Töne dazu, angeschlagen werden sollen. — Als gleichbedeutend gebraucht man auch den Ausdruck *Unisono*, *Unis.*, *All' unisono*, d. h. einklängig, (worunter man jedoch zuweilen auch Das versteht, daß die übrigen Stimmen in höheren Octaven mit der Baßstimme fortschreiten sollen, im Einklang verjüngten Masstabes.)

§ XI.

Die bisher beschriebene Signaturenschrift würde, wenn sie überall so ausführlich ausgeübt werden sollte, wie in den bisherigen Beispielen geschehen, freilich keine Abkürzungsschrift heißen können, da sie in dieser Gestalt nicht selten vielmehr merklich umständlicher, weitläufiger und mühsamer ausfällt, als wenn man die oberen Stimmen vollständig in Noten ausschriebe.

Sie ist aber wirkliche Abbreviaturschrift dadurch geworden, daß man folgende Ersparungen eingeführt.

§ XII.

1.) Da, fürs Erste, die höheren Zählnamen der Intervalle nur Wiederholungen tieferer in kleinerem Masstabe sind, indem schon die Octave nur eine Wiederholung der Prime, die None eine blose Verjüngung der Secunde, die Decime nur eine höhere Terz ist, u. s. w.; so konnte man leicht auf den Gedanken verfallen, zu Ersparung von Ziffern, die höheren und zum Theil zwei Ziffern erfodernden Intervallzahlen 8, 9, 10,

11, 12, u. s. w., gar nicht zu gebrauchen, sondern an deren Stelle die einfacheren, 1, 2, 3, 4, 5, u. s. w., und überhaupt überall keine höhere als 7. Hiernach kann nun das Beispiel Fig. 10*k* mit wenigeren Ziffern so geschrieben werden, wie bei *l*.

Nur in folgenden wenigen, eigenen Fällen macht man von höheren Ziffern Gebrauch.

a.) Man pflegt jedes harmoniefremde Intervall, welches eben auf der **zweiten**, (neunten, 16ten u. s. w.) Stufe vom Baßtone steht, nicht durch eine 2, sondern durch 9 anzudeuten, wie in Fig. 27 und 28, (wo bei 27 die dem Vierklang F^7 beigefügte große None $\bar{g}$ nicht durch eine Ziffer 2, sondern durch 9 vorgestellt wird, — so wie in Fig. 28*k*, *l* im ersten Tacte die Ziffer 9 den der C-Dreiklangharmonie fremden Ton $\bar{a}$ andeutet, im folgenden Tacte den der G^7-Harmonie nicht angehörenden Ton $\bar{a}$, im dritten Tacte den der C-Harmonie fremden Ton $\bar{f}$, im folgenden der C-Harmonie nicht eigenen Ton $\bar{d}$, u. s. w.) — indeß man in allen übrigen Fällen, wo der durch 2 oder 9 vorzustellende Ton ein wirkliches harmonisches Intervall ist, es bei der Ziffer 2 bewenden zu lassen pflegt, (wie z. B. in Fig. 27½, wo bei *i* die Grundnote g der in dritter Verwechslung erscheinenden Hauptvierklangharmonie G^7 blos durch eine 2 vorgestellt wird, so wie bei *k* die Ziffer 2 die Grundquinte der G^7-Harmonie vorstellt, und bei *l* die Grundquinte g der C-Dreiklangharmonie.)

Jedes auf ebenerwähnte Art durch die Ziffer 9 vorgestellte Intervall wird in der Sprache der General-

bassisten auch mit dem Titel None belegt. (Es bedarf aber hoffentlich keiner Erinnerurg, daß solche sogenannte Nonen, welche bald Nebentöne zu diesem, bald zu jenem Intervalle dieser oder jener Harmonie sind, etwas ganz Anderes sind, als das, was wir unter dem Namen None verstehen; wie dies schon aus dem, im § V Angemerkten hervorgeht.)

b.) In den ebenerwähnten Fällen pflegt man, wenn das durch 9 bezeichnete Intervall abwärts zur Prime oder Octave u. s. w. desselben Baßtones fortschreitet, diese Prime oder Octave auch nicht durch 1, sondern durch 8 vorzustellen. — Löset das mit 9 bezeichnet gewesene Intervall sich in eine Terz oder Decime jenes Baßtones auf, so bezeichnet man dieselbe gewöhnlich nicht durch 3, sondern durch 10. — Darum ist in Fig. 28 bei *k* und *l* im ersten Tacte das $\bar{g}$ nicht durch 1, sondern durch 8 angedeutet; und aus gleichem Grunde stehen im 2ten, 3ten und 4ten Tacte die Ziffern 8, — im 5ten Tact aber die Ziffer 10.

c.) Endlich bedient man sich der höheren Ziffern überhaupt in allen Fällen, wo man glaubt, recht bestimmt anzeigen zu müssen, ob die Stimmen sich auf-, oder abwärts bewegen sollen. So gebraucht man z. B. um den Satz Fig. 29*i* in Ziffernschrift darzustellen, gern die Ziffern 8 und 9, wie bei *k*, damit der Leser recht unzweideutig erkenne, daß, von dem durch 7 angedeuteten Tone h, nicht abwärts, sondern aufwärts zu $\bar{c}$ fortgeschritten werden soll, und von diesem $\bar{c}$ nicht herab, sondern hinauf zu $\bar{d}$, u. s. w.

§ XIII.

2.) Eine zweite Ersparung bezweckt man dadurch, daß man einen Ton, welcher blos eine Verdoppelung des Baßtones ist, in der Bezifferung gewöhnlich gar nicht andeutet, wie bei Fig. 10*m*, wo beim ersten Accorde das c̄ der dritten Stimme, als blose Verdoppelung des Baßtones c, durch keine Ziffer angezeigt ist; eben so wenig das ā des zweiten, und beim 3ten Accorde das g der dritten Stimme, u. s. w.

§ XIV.

3.) In allen bisherigen Darstellungen, z. B. Fig. 10*k* bis *m*, ist jede Ziffer in die Zeile derjenigen Stimme geschrieben, in welcher er vorkommen soll. Allein auch auf diese Ordnung verzichtet man, und schreibt, ohne solche Zeilen zu beobachten, die Ziffern ohne weiteres über die Baßnoten hin, wie bei *n*, — und zwar so, daß man nicht einmal die Ziffer desjenigen Intervalles, welches zu oberst gehört werden soll, auch grade zu oberst schreibt, und die in den Mittelstimmen ertönen sollenden in die Mitte: sondern in anderer, oft ziemlich willkürlich gewählter Ordnung; — meist die höchsten Ziffern zu oberst, die geringeren zu unterst, wie bei *o*.

§ XV.

Wollen wir hier wieder einen Augenblick betrachtend verweilen, so bemerken wir leicht, daß die generalbaßmäßige Bezifferung durch die bis hier erwähnten Ersparungen und Abkürzungen zwar allerdings kürzer und gedrängter geworden, dabei aber auf der andern Seite

gar sehr an Bestimmtheit verloren hat; wie dies auch nicht wohl anders möglich ist, indem ja auch jede andere, nur mit halben Worten und sonstigen Abkürzezeichen geschriebene Schrift allemal unvollkommener ist, als eine, worin Alles fein klar ausgeschrieben steht.

Wir wollen diese, aus den bisher erwähnten Ziffernersparungen entspringenden Unbestimmtheiten aufzählen.

a.) Gleich der im § XII bei 1.) erwähnte Umstand, daß die Tonhöhe, in welcher jedes Intervall ausgeführt werden soll, nicht mehr durch die Größe der Ziffer angedeutet wird, indem z. B. die Ziffer 3 sowohl zur Bezeichnung eines Tones dient, welcher nur auf der dritten Stufe vom Baßtone steht, als auch zur Bezeichnung eines um zehn Stufen höheren — gleich dieser Umstand ist schon die Quelle nicht unerheblicher Unbestimmtheit; indem man z. B. die zwei ersten Bezifferungen bei 10*o* ebensowohl so verstehen kann, wie bei *i*, wo die Oberstimme von $\bar{g}$ zu $\bar{f}$ schreitet, als auch so wie bei *q*, wo sie von $\bar{g}$ zu $\bar{\bar{f}}$ aufspringt.

b.) Noch bedeutendere Zweideutigkeiten entspringen aus dem im § XIV erwähnten Umstande: denn dadurch bleibt es, bei mehren übereinander stehenden Ziffern, ganz unbestimmt,

α. ob der durch die Eine derselben vorgestellte Ton in einer höheren Stimme vorkommen solle, als der durch die andere Ziffer vorgestellte, oder in einer tieferen; und Fig. 3*i* kann ebensowohl so verstanden

werden wie bei *k*, als so wie bei *l*, oder *m*, oder *n*.

β. Es bleibt ferner unbestimmt, ob diese oder jene Stimme von diesem oder jenem Intervalle des einen Zusammenklanges, zu diesem oder ob sie zu jenem des folgenden schreiten soll; und Fig. 30*i* kann daher entweder so ausgeführt werden, daß beim ersten Harmonieschritte die Oberstimme von $\bar{e}$ zu $\bar{\bar{a}}$ aufspringt, die Mittelstimme aber von $\bar{g}$ zu $\bar{f}$ herabschreitet, wie bei *k*, oder aber so wie bei *l*, wo Erstere von $\bar{\bar{e}}$ zu $\bar{\bar{f}}$ schreitet, Letztere aber von $\bar{\bar{g}}$ zu $\bar{a}$. — Eben so kann man, den Generalbaßziffern nach, Fig. 15*i* ebensowohl so ausführen wie bei *m*, als auch wie bei *n*.

γ. Noch mehr! Es bleibt dem Ausführer sogar überlassen, die durch die Signaturen angedeuteten Zusammenklänge entweder vielstimmig, oder wenigstimmig zu greifen, oder mit andern Worten, die Harmonie entweder durch mehre, oder durch wenigere Oberstimmen ausführen zu lassen, z. B Fig. 10*o* entweder vierstimmig, wie bei 10*i*, oder fünfstimmig, wie bei *u*, oder dreistimmig, wie bei *v* oder *w*, u. s. w. — und also bald häufige Verdoppelungen anzubringen, wie bei *u*, bald Auslassungen, wie bei *w*.

δ. Ja, in vielen Fällen bleibt es ihm auch anheimgestellt, eine Stimme, je nach Belieben oder Erfoderniß, entweder ruhen, oder fortschreiten zu lassen, und z. B. Fig. 30*m* entweder so auszuführen wie bei *n*, oder auch so wie bei *o*.

ε. Wenn man alles vorstehend Angemerkte zusammennimmt, so sieht man wohl, daß **die Generalbaßschrift die ganze Stimmenführung un-**

bestimmt läßt. (Die geringfügige Ausnahme, von der wir oben im § 12 bei *c.*) gesprochen, ist nicht in Betracht zu ziehen.) Die ganze Sorge für die Anordnung, Vertheilung und Führung der Stimmen bleibt also demjenigen überlassen, welcher eine solche Generalbaßstimme auszuführen hat.

Die Signaturenschrift ist daher nur für diejenigen gemacht, welchen die Gesetze der Stimmenführung bekannt sind; und man muß z. B. das Verbot der Quinten- und Octavenparallelen, und das Abwärtsstreben der Hauptseptime, kennen, um zu wissen, daß man den Satz Fig. 10*o* nicht so ausführen darf wie bei *x*; — und eben so muß man aus der Lehre von der Fortschreitung harmonischer Töne wissen, daß man Fig. 15*i* nicht so ausführen soll wie bei *n*.

Doch kehren wir wieder zu unserm eigentlichen Gegenstande, zur Fortsetzung der Erklärung der Signaturen, zurück.

§ XVI.

4.) Wieder eine weitere Ersparung hat man dadurch eingeführt, daß man übereinkam, manche Ziffern in manchen Fällen als sich von selbst verstehend anzusehen, ohne daß es nöthig sei, sie hinzuschreiben. Nämlich:

a.) Wenn über einer Baßnote gar keine Ziffer steht, so soll dies eben so viel bedeuten, als wären die Ziffern $\frac{5}{3}$ darüber gesetzt; und Fig. 30 heißt demnach in der Generalbaßsprache ganz eben so viel wie *i*.

So wie bei einer ganz unbezifferten Baßnote sich 3 und 5 von selber verstehen, so versteht sich bei einer solchen über welche zum Ueberfluß etwa eine 3 gesetzt ist, die 5 von selbst, — und umgekehrt, bei der 5 die 3; — so daß also auch Fig. 3*p* und *q* nichts Anderes bedeuten, als *i* oder *o*, — Fig. 6*l* so viel wie *k*.

b.) Bei einer blos mit 7 signirten Note werden ebenfalls 3 und 5 als sich von selbst verstehend angesehen, und Fig. 2*l* bedeutet daher eben so viel wie *i*; d. h. der aus Baßton, Terz, Quinte, und Septime bestehende Zusammenklang wird nicht mit all diesen Ziffern signirt, sondern nur mit der Ziffer 7, und ebendaher wird er auch, in der Sprache der Generalbassisten, nicht Terzquintseptaccord, sondern nur Septaccord genannt.

Eben so versteht sich bei der Bezeichnung $\substack{7\\5}$ die 3 von selbst, so wie die 5 bei $\substack{7\\3}$; so daß also auch Fig. 2*m* und *n* nichts Anderes bedeuten, als *i* oder *l*.

c.) Auch bei einer allein mit der Ziffer 9 signirten Baßnote verstehen sich 3 und 5 von selber, und eben so auch bei der Bezifferung $\substack{9\\7}$.

Eben so wird bei $\substack{9\\5}$ und $\substack{9\\7\\5}$ die 3 als sich von selbst verstehend angesehen, — und so auch die 5 bei der Bezifferung $\substack{9\\3}$, oder $\substack{9\\7\\3}$.

d) Bei einer blos mit 6 bezifferten Baßnote wird 3 stillschweigend mitverstanden, so daß die Bezifferung 6 eben so viel bedeutet wie $\substack{6\\3}$, und der aus Baßton, Terz, und Sexte bestehende Zusammenklang nicht Terz=

sextaccord, sondern nur Sextaccord genannt wird. (Vergl. m. Theor. 1. Bd. § 65.)

e.) Bei $^{6}_{5}$ wird ebenfalls 3 mitverstanden: (Quint-sextaccord).

f.) Bei $^{4}_{3}$ versteht sich stillschweigend auch 6: (Terz-quartaccord).

g.) Bei 2 verstehen sich 4 und 6: (Secunden-accord).

Uebrigens bilde man sich auch hier wieder nicht ein, jeder Zusammenklang, welcher z. B. durch die General-baßziffer 6 oder $^{6}_{3}$ vorgestellt wird und deshalb in der Generalbaßsprache freilich allemal ein Sextaccord heißt, sei darum auch allemal eine Dreiklangharmonie in erster Verwechslung, oder ein durch die Ziffern $^{4}_{3}$ bezeichneter allemal ein Vierklang in zweiter Verwechslung, u. dgl. Das Gegentheil ersieht man sehr leicht aus Fig. 31, wo der mit $^{6}_{3}$ signirte sogenannte Sextaccord keineswegs die weiche *a*-Dreiklangharmonie in erster Verwechslung ist. Vgl. § V.)

Dem von *a.*) bis *g.*) Gesagten zufolge kann nun der Satz Fig. 10*i* in Generalbaßmanier kurz so chiffrirt werden, wie bei *p*.

§ XVII.

h.) Wenn eine und dieselbe Baßnote zwei-, oder mehrmal nacheinander ertönt, und zu derselben auch in den Oberstimmen jedesmal dieselben Intervalle erklingen

sollen, so braucht man die Signatur nur das Erstemal über die Note zu setzen, welche dann auch für die darauf folgende Wiederholung derselben Baßnote, und so lange gilt, bis wieder andere Signaturen auftreten. Datum heißt also Fig. 32 bei *k* Ebendasselbe, wie bei *i*, indem über der zweiten Baßnote die Ziffern $^{6}_{4}$ sich als noch fortwährend von selbst verstehen, und eben so über der vierten Baßnote die Ziffer 7.

§ XVIII.

i.) Es wird jedoch nicht selten nöthig, Ziffern, welche sich sonst von selber verstehen würden, doch wirklich zu schreiben. Dies ist

α. fürs Erste alsdann der Fall, wenn das einer solchen Ziffer entsprechende Intervall anders genommen werden soll, als es in der Vorzeichnung liegt, wo es dann nöthig wird, die sich sonst von selber verstehende Ziffer dennoch ausdrücklich hinzuschreiben, nur um das erfoderliche Versetzungszeichen davor setzen zu können. Z. B. wenn man in einem Tonstücke, worin Nichts vorgezeichnet ist, den Zusammenklang [H, dis, fis] generalbaßmäßig zeichnen will, muß man über die Baßnote die, sonst von selbst zu verstehenden Ziffern $^{5}_{3}$, blos darum hinschreiben, um Erhöhungszeichen davor anbringen zu können: Fig. 4*k*. — Aehnliches findet man in Fig. 5*k*, 6*k*, *l*.

Doch auch hierin hat man noch ein Ersparnis einzuführen gewußt. Man hat nämlich angenommen, daß auch selbst in dem vorerwähnten Falle die Ziffer 3, die Terz des Baßtones, nicht geschrieben zu werden brauche, sondern statt dessen nur das Versetzungszeichen

allein, so daß man z. B. statt ♭3, ♯3, oder ♮3, nur das Zeichen ♭, oder ♯ oder ♮ allein über die Baßnote setzt. Auf diese Art kann z. B. in einem Stücke, worin Nichts vorgezeichnet ist, der Zusammenklang [H dis fis], statt so wie bei 4*k*, etwas kürzer so geschrieben werden, wie bei *l*, — und der Accord [c es as], statt wie bei 5*k*, kürzer so, wie bei *l*.

β. Ein **zweiter** Fall, wo es, wenn auch nicht nöthig, doch der Bestimmtheit zu liebe rathsam ist, solche sonst von selbst zu verstehende Ziffern dennoch hinzuschreiben, tritt alsdann ein, wenn die Regeln von dem Vonselbstverstehen mancher Ziffern gleichsam miteinander in Collision kommen.

Soll z. B. der Satz Fig. 15*k* generalbaßmäßig chiffrirt werden, so kann dies auf keine andere Art geschehen, als indem man die Ziffern $\frac{5}{3}$, welche sich zwar in anderen Fällen von selbst verstehen würden, hier wirklich hinschreibt, weil auf keine andere Art angezeigt werden kann, daß auf derselben Baßnote c, nach dem Quartsextaccorde [c f a] der Dreiklang [c e g] folgen soll. — Aus gleichem Grunde muß auch in Fig. 30 über der dritten Baßnote c die Zifferung $\frac{5}{3}$ stehen. — Aus ähnlichem Grunde kann auch Fig. 16*k* nicht gut anders in Ziffern ausgedrückt werden, als so wie bei *i*. Zwar könnte es auch so geschehen wie bei *n*, wo die Zifferung $\frac{6}{4}$ seitwärts, nicht grade über, sondern erst neben und nach der Baßnote steht, zum Zeichen, daß die Töne $\frac{6}{4}$ erst später angeschlagen werden sollen; allein unzweideutiger und sicherer ziffert man doch allemal so wie bei *i*.

§ XIX.

5.) Ferner liegt eine Zeichenersparung auch noch in Folgendem.

Es trifft sich häufig, daß, bei zwei aufeinanderfolgenden, wenn gleich verschiedenen Zusammenklängen, doch ein, oder mehre Töne sowohl im ersten als im zweiten Zusammenklange liegen, wie z. B. in Fig. 33*i*, wo der Ton $\bar{c}$ im ersten, im 2ten, und im 3ten Zusammenklange vorkommt, — der Ton d im 2ten, 3ten, und 4ten. — In solchen Fällen bedient man sich, um einen solchen, den beiden Zusammenklängen gemeinschaftlichen Ton beim zweiten Zusammenklange zu bezeichnen, nicht, wie bei *k*, jedesmal einer Ziffer, sondern wenn der Ton beim vorigen Zusammenklange durch eine Signatur vorgestellt worden war, so setzt man beim folgenden, statt einer neuen Ziffer, auch wohl einen wagerechten oder Horizontalstrich (—) grade der Signatur, welche im ersten Zusammenklange diesen Ton vorgestellt hatte, gegenüber; und demnach kann man den Satz 33*i*, statt so wie bei *k*, auch blos so wie bei *l* chiffriren, — Fig. 34*i* kurzweg wie bei *k*, — auch Fig. 28*i* so wie bei *l*, — und Fig. 31 so wie *l*, — Fig. 14½*i* wie *k*.

§ XX.

6.) Man findet endlich nicht selten, daß solche Stellen der Baßstimme, aus welchen die dazu gehörigen Zusammenklänge sich leicht von selbst errathen lassen, gar nicht beziffert werden, z. B. Fig. 34 nur so wie bei *l*; — und auf ähnliche Art schreibt man auch, statt 35*i*, kürzer so wie bei *k*, indem man auch hier annimmt, der Leser könne es leicht von selbst verstehen,

daß die C=Dreiklangharmonie während der ersten vier Achtelnoten fortwähre, und die G⁷=Harmonie während der vier folgenden, u. s. w.

§ XXI.

Ich habe bis hierher die Generalbaßschrift so beschrieben, wie sie am allgemeinsten gebräuchlich ist.

Manche Musiker weichen aber in manchen Stücken von dieser Schreibart ab, so, daß nicht selten ein und dasselbe Zeichen bei verschiedenen Schriftstellern verschiedene Dinge bedeutet, und eine und dieselbe Sache von verschiedenen Schreibern durch verschiedene Zeichen angezeigt wird; durch welches alles die Ziffernschrift, wenn nicht vervollkommnet, doch verwirrter geworden ist.

Um aber die Zifferbässe dieser Schriftsteller doch auch lesen zu können, wollen wir diese *variantes lectiones* nun ebenfalls kennen lernen.

Verschiedene Musiker setzen die chromatischen Zeichen, #, ♭, ♮, ×, ♭♭, statt vor die Ziffer, lieber nach derselben, und schreiben demnach 4*m*, statt *l*, — 5*m*, statt *l*, — 6*m*, statt *l*.

Andere finden es kürzer, die chromatischen Erhöhungen, statt durch # oder ×, vielmehr dadurch anzudeuten, daß sie die Ziffern ein=, oder zweimal durchstreichen; und somit würde denn Fig. 4*n* ebendas bedeuten wie *l*.

Wieder Andere hingegen geben dem durch eine Ziffer gezogenen Striche die Bedeutung eines Erniederungszeichens, z. B. Fig. 5*n* statt *l*.

Noch Andere sind auf die wunderliche Idee gerathen, jede Ziffer 5, welche gegen den Baßton eine **kleine** oder sogenannte verminderte Quinte bildet, mit einem ♭ zu versehen, und schreiben daher Fig. 6 *n* so wie bei *o*.

Dahingegen haben wieder Andere für gut gefunden, zur Bezeichnung einer solchen kleinen Quinte den Bogen ⌒ oder auch das Zeichen Λ zu gebrauchen; z. B. Fig. 7 *i*.

Eben diesen Bogen gebrauchen aber wieder Andere, um ganz andere Dinge anzuzeigen, und zwar entweder, daß irgend ein Intervall des Accordes, über welchem der Bogen steht, ausgelassen werden solle, z. B. Fig. 7 *k*, — oder daß das Intervall, worüber er steht, ein durchgehender Ton, oder ein Vorhalt sei, Fig. 7 *l*, *m*, — oder daß die also bezeichnete Stelle nur dreistimmig ausgeführt werden solle, wie bei *n*.

Ferner findet man, statt des Diagonalstriches /, zuweilen das Zeichen 0, oder ∪, oder auch ⁄⁄⁄ gebraucht, so daß also, statt Fig. 36 *i*, so geschrieben wird, wie bei *k*, *l*, *m*.

Manche gebrauchen auch, statt der Punkte, waagerechte Striche (–), und schreiben daher, statt Fig. 21 *i*, lieber so, wie bei *k*.

Daß durch all diese Verschiedenheiten die Generalbaßschrift nur immer noch zweideutiger und unzuverlässiger wird, kann man nur beklagen.

Zweite Abtheilung.

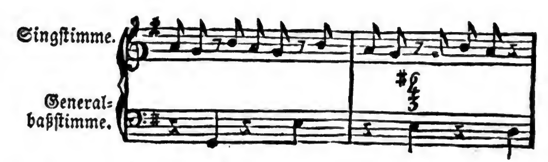
Anwendung der Generalbaßschrift.

§. XXII.

Nachdem wir bis hierher die Bedeutung der Generalbaß-Signaturen kennen gelernt, bleibt uns über den practischen Nutzen und Gebrauch derselben, Folgendes zu sagen übrig.

Die Generalbaßschrift ist, fürs Erste, ein diensames Mittel, zu einem Tonstücke, oder zu einzelnen Theilen desselben, z. B. zu einer Choralmelodie, einem Solfeggio, zu Recitativen u. dgl, zuweilen, statt sonstiger Instrumentalbegleitung, blos eine bezifferte Baßstimme zu schreiben. Zu diesem Gebrauche ist diese Schreibweise, als Abbreviaturschrift, ohne Anstand von ganz practischem Nutzen, in so weit, als nur von einer sehr einfachen, blos aus anzuschlagenden Accorden bestehenden, Begleitung die Rede ist, welche sich in den meisten Fällen leichter und kürzer durch ein Paar Generalbaßsignaturen, als durch ausgesetzte Noten andeuten und, von demjenigen, der die

Generalbaßschrift nun einmal versteht, sich auch eben so leicht lesen und mitunter selbst noch leichter überschauen läßt, als in vollen Noten ausgeschriebene Accorde. Dies ist z. B. der Fall im sogenannten trockenen, d. h. blos durch angeschlagene Accorde eines Pianoforte, oder (wie zuweilen in der italienischen Oper) eines Violoncells, oder sonstigen Instrumentes, begleiteten Recitative, *recitativo secco;* in welcher Gattung z. B. folgende Baßstimme:



nicht allein leicht zu lesen ist, sondern zugleich nebenbei den Vortheil darbietet, daß eine solche, nur eine einzige Zeile erfodernde Generalbaßstimme nach Belieben sowohl auf dem Pianoforte, als auch auf einem anderen Instrumente ausgeführt werden kann, z. B. auf dem Violoncell, der Harfe, allenfalls auf der Guitarre, u. dgl.; — z. B. auf dem Pianoforte, auf der Harfe, oder auf der Orgel folgendermaßen:



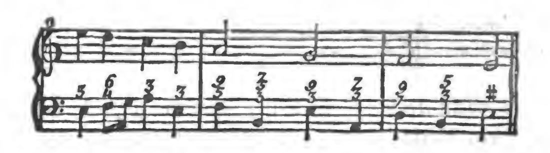
auf dem Violoncell:



auf der Guitarre:



Und eben so mag man es in manchen Fällen leichter und bequemer für den Schreiber und den Leser finden, eine einfache Melodie, z. B. eine Choralmelodie, oder etwa ein Solfeggio u. dgl. folgendermaßen zu schreiben:



als in ausgesetzten Noten:



(wiewohl freilich auch hier wenigstens der großen Mehrzahl von Lesern und Spielern wirkliche Noten ohne Vergleich willkommener sein würden, als Generalbaßsignaturen, wär es auch nur darum, weil Ziffern jedenfalls wenigstens weit weniger anschaulich sind als Noten.)

§. XXIII.

Ein zweiter, in mancher Hinsicht sehr beachtenswerther Nutzen der Generalbaßschrift besteht darin, daß, wenn in einer Partitur die Baßstimme generalbaßmäßig beziffert ist, wie dieses hauptsächlich in Kirchenmusikstücken gebräuchlich ist, solche Bezifferung beim Partiturlesen und Partiturspielen das Verständniß des Harmonieengewebes oft gar sehr erleichtert, indem eine Baßzeile mit unmittelbar darüber gezeichneten Generalbaßsignaturen meistentheils leichter schnell zu übersehen ist, als eine Gesammtheit vieler, in vielen Notenzeilen hoch über einander gebaueter, in vielfältig verschiedenen Schlüsseln zu lesender Sing- und Instrumentalstimmen. Sie gewährt also hier ungefähr dieselbe Erleichterung, welche es gewährt, wenn unter der vollen Partitur zugleich auch ein Clavierauszug gesetzt ist: nämlich nicht allein den, daß derjenige, welcher mit der Generalbaßziffernschrift einmal vertraut ist, diese Ziffern, erscheinen sie anders nicht gar zu zahlreich und unüberschaulich auf einander gehäuft, leichter als die volle Partitur überschauen und etwa eine Singstimme danach accompagniren kann, — sondern die Generalbaßsignaturen können gar manchesmal auch dadurch nützlich werden, daß sie verhindern, daß der Aufmerksamkeit des Partiturspielers, — des Dirigenten bei der Probe — oder sonst des Lesers, nicht etwa ein unerwarteter Leitton, oder sonst ein entscheidendes Intervall, unbemerkt entschlüpfe, welches vielleicht in einem unwichtig scheinenden Blasinstrumente, in einem ungewöhnlichen Schlüssel, oder sonst wo versteckt liegt, wo man es nicht gleich gesucht hätte. — (Diese Nützlichkeit sol-

chen Gebrauches an sich ist so einleuchtend, daß man sich schier wundern darf, warum er nicht eben so gut auch in der profanen Musik Aufnahme findet.)

In wiefern es freilich zweckmäßig und vernünftig ist, bei Aufführungen vollstimmiger Musikstücke, neben der vollständigen Instrumentation auch noch die Generalbaßziffern von einem Generalbaßspieler, auf der Orgel oder sonst, mit abspielen zu lassen, ist eine andere Frage, welche weiter unten (in der dritten Abtheilung) erörtert werden wird.

§. XXIV.

Ein dritter, wirklicher Nutzen der Generalbaßschrift besteht aber darin, daß sie oft gar dienlich ist, einen musikalischen Satz in der Geschwindigkeit flüchtig zu skizziren, welches zuweilen durch Ziffern kürzer geschehen kann, als durch gewöhnliche Noten. — Ja, zu solchem Zwecke kann man zuweilen eine Reihe von Zusammenklängen sogar ganz ohne Notenlinien und Notenpapier aufzeichnen, indem man, statt der Baßnoten, blos Buchstaben setzt. So können z. B., mittelst solcher Geschwindschrift, die Zusammenklänge von Fig. 40, 41 und 42 folgendermaßen skizzirt werden:

```
               ♯6                        6 ♯6  6   7
          ♯    5   ♯               ♯     4  5  4   ♯
Fig. 40i) E  | F | E |      40k)   E  |  E  F | E     |

                                             ♭7      —
                         ♭7     —      6     ♭5      —
          ♭    ♭7   ♭    ♭5     —     ♭4     —    3  ♭5
Fig. 41.) c    H    c    A   '  As    As     As   As | Des
```

Fig. 42.) $\begin{matrix}6&7&8&|&9&8&7&6&|&—&5\\4&5&6&|&7&6&5&4&|&—&3\\c&&&&&&&&&&\end{matrix}$ |

§ XXV.

Noch eine weitere Art von Nützlichkeit (um deren Willen ich hauptsächlich in meiner Theorie der Tonsetzkunst der Zifferschrift Erwähnung gethan), besteht darin, daß sie geeignet ist, zum Behufe contrapunctischer Uebungen gebraucht zu werden.*)

Diese Brauchbarkeit beruht nämlich eben auf dem Umstande, daß ihre Chiffern überall nur andeuten, welche Töne überhaupt in den übrigen Stimmen vorkommen; also überall nur Noten, nicht aber zunächst die dabei statt findenden Grundharmonieen; und daß dabei die ganze Anordnung und Führung der übrigen Stimmen der Selbstthätigkeit des Lesers überlassen bleibt. (§ V, XV.)

Man kann deshalb zur Uebung irgend ein mit Generalbaßsignaturen versehenes Exempel vornehmen, etwa Fig. 43, daraus eine der oberen Stimmen wegwerfen, um sie dann nach Anleitung der Signaturen wieder zu ergänzen.

Oder man wirft mehre, — endlich auch alle Oberstimmen weg, so daß nur die bezifferte Baßstimme allein übrig bleibt, aus welcher man dann bald einen zwei-, bald drei-, vier-, oder mehrstimmigen Satz bildet.

Mehre Beispiele zu ähnlichen Uebungen anzuführen, umgehe ich, indem jede Generalbaßstimme, welche Jeder sich leicht verschaffen kann, als Aufgabe dieser Art be-

*) Siehe die Vorrede.

nutzt werden kann. Vorzüglich empfehlenswerth sind aber zu diesem Gebrauche solche Partituren guter Tonsetzer, deren Baßstimme generalbaßmäßig signirt ist; weil man, nachdem man einen solchen Zifferbaß in Stimmen ausgeführt hat, diese Ausführung hernach mit der Stimmenführung in der Partitur vergleichen kann, welche letztere dann gewissermasen als belehrende Correction des Uebungsexempels dient. — Zu ähnlichem Gebrauche können die in jeder beliebigen Anleitung zum Generalbaßspielen gegebenen Beispiele dienen.

Bald wird man es auf diese Weise dahin bringen, eine signirte Baßstimme vor sich aufs Clavier zu legen und, vom Blatte weg, zwei-, drei-, oder mehrstimmig zu spielen, oder, wie man es nennt: — Generalbaß zu spielen.

Am Ende kann man es auch wohl versuchen, die bezifferte Stimme, allenfalls um eine oder zwei Octaven höher versetzt, zur Mittel-, oder Oberstimme zu machen, so daß die durch die Signaturen angezeigten Töne den übrigen, bald höheren, bald tieferen, Stimmen in den Mund gelegt werden. So kann man z. B. die bezifferte Stimme Fig. 44 als Oberstimme in einen vierstimmigen Satz wie Fig. 46 verflechten, welcher die Zusammenklänge enthält, welche durch jene Bezifferung angedeutet werden. — Eben so kann man Fig. 45 als Mittelstimme behandeln, wie bei Fig. 46, u. dergl.

Dritte Abtheilung.

Ueber das Generalbaßspielen bei der Aufführung vollstimmiger Musiken. *)

§. XXVI.

Es ist, vornehmlich unter den Kirchen-Componisten, ein altchristlöbliches Herkommen, die Instrumentalbaßstimme ihrer Compositionen generalbaßmäßig zu beziffern.

Dieses Beziffern bietet, wie bereits vorstehend, (§. XXII — XXV) erwähnt, allerdings manchen practischen Nutzen dar.

Minder zweckmäßig, als zu den dort erwähnten Bestimmungen, ist aber ein anderer Gebrauch, den man

*) Schon im Jahr 1813 war von mir eine, die hier niedergelegten Ideen aussprechende Abhandlung in der Leipz. allgem. musikal. Zeitg. Seite 105 u. ff. erschienen; und zehn Jahre später gefiel es einem andern Mitarbeiter eben jener Zeitung, die von mir gewagten Ansichten treulich als die seinigen, drucken zu lassen: Jahrgang 1822 derselben Zeitung, Nr. 42, S. 677 u. ff.

von der Generalbaßschrift zu machen pflegt, darin bestehend, daß man zu einer an sich vollständigen mehrstimmigen Composition, z. B. zu einer Missa, zu einem Oratorium u. dgl., auch noch eine eigene bezifferte Baßstimme, (Generalbaßstimme,) schreibt, um sie, bei der Aufführung, von einem Generalbaßspieler, etwa auf dem Pianoforte oder auf der Orgel, neben den andern Stimmen mit abspielen zu lassen, welches denn vorzüglich bei Musikaufführungen in der Kirche wirklich zu geschehen pflegt, und von gar Vielen, wenn auch nicht für etwas Nothwendiges, wenigstens für etwas zur Sache Gehöriges und der guten Wirkung Zuträgliches gehalten zu werden pflegt. —

Man wird mich vielleicht einen Orgelfeind schelten, wenn ich behaupte, daß diese Art von Orgelbegleitung dem Effecte der Aufführung gradezu schadet; und doch kann ich redlich betheuern, daß es nicht leicht einen wärmern Verehrer dieses vielseitigen Tonwerkzeuges geben mag, als ich es bin. Aber grade je höher ich den eigenthümlichen Werth der Orgel schätze, desto ärger verdrießt es mich, sie so häufig zu einer Art von Dienst erniedrigt zu sehen, in welchem sie ohne Vergleich mehr schaden muß, als zu nützen vermag.

Dies Letztere ist es, was ich durch Gegenwärtiges begreiflich machen mögte.

Es wird einleuchtend werden, sobald man nur unbefangen bedenken will, daß die Generalbaßschrift, welche ihrer Wesenheit nichts anderes ist als eine Abbreviaturschrift mittels Ziffern und anderer Zeichen statt Noten,

eben darum auch nur ein unvollkommeneres Mittel ist, dem Generalbaßspieler das, was er spielen soll, so anzuzeigen, daß es zu den andern Stimmen gehörig paßt.

§ XXVII.

Die Generalbaßzifferschrift ist im Mittelalter, in eben der Epoche entstanden *), wo das Abbreviren auch in der Sprachschrift so häufig vorkam, und durchgehends so ganz gewöhnlich war, daß es sogar auch in die Druckschrift herübergezogen wurde. Damal, wo sich unsere Musik noch in der Kindheit befand, als es blos darauf ankam, zu einer höchst einfachen und langsamen Choralmelodie, eine eben so einfache harmonische Begleitung auf der Orgel, und ohne Hinzutritt einer figurirten, vielstimmigen Vocal- und Instrumentalmusik zu spielen, — da konnte eine solche abbrevirte Schreibart wohl genügen, da konnten ein Paar Ziffern, als blose Denkzeichen, wohl ihren Zweck erfüllen, dem Organisten das Wenige, was bei einer solchen Begleitung zu bemerken war, zu sagen. — So wie aber die Musik sich mehr auszubilden anfing und complicirter wurde, da bildete sich zwar zugleich mit ihr auch die Bezifferungskunst mehr und mehr aus; jedoch Schritt halten konnte eine an sich so mangelhafte Sache nicht mit der Kunst selber. — Und jetzt, wo die complicirtere Beschaffenheit unserer Figuralmusik weit mehr Umsicht in der Auswahl der Lagen, in der Wahl der Bewegung, im rhythmischen Anschlag, in der Vermeidung

*) Vergl. die vortreffliche historische Erörterung G. W. Finks in der Leipz. muſ. Ztg. v. 1831, Nr. 16.

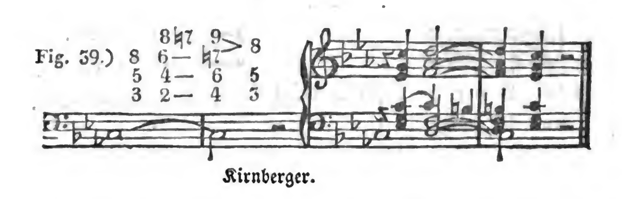
von Härten, Anstößen u. dgl. nöthig macht, wo man also dem Organisten ungleich Mehr zu sagen hat, als vor ein Paar hundert Jahren, — jetzt langt eine so unvollkommene Zeichensprache, langen blose Abbreviaturen nicht mehr hin, eben so wenig, als Egyptische Hieroglyphen heut zu Tage hinreichen, eine philosophische Abhandlung zu schreiben. — Die Ziffern, so dienlich sie zur Erleichterung der Uebersicht der Harmonie sein mögen, oder als Abbreviaturen, um, gleichsam mnemonisch oder stenographisch, eine Harmonie zu skizziren, — zu gehöriger Bezeichnung von etwas so Verwickeltem, wie unsre heutigen Harmonieengewebe sind, taugt eine solche Hieroglyphen-, Augen-, Blumen-Sprache, taugt solch ein Schrift-Surrogat nicht mehr; und so ein Ziffernspieler kann nicht anders, als großentheils effektwidrig begleiten, grade wie auch der beste Declamator, wenn er eine unleserliche Handschrift vorlesen soll, in welcher kein einziges Wort ausgeschrieben, sondern alle abbrevirt sind, nicht anders, als schlecht und holpernd vortragen kann.

Statt dieses ausführlicher zu erörtern, wird es kürzer und genügend sein, blos auf einige in die Sinne fallende Beispiele hinzudeuten.

§ XXVIII.

Für's Erste wird in der Generalbaßschrift in manchen Fällen oft eine so große Anzahl von Ziffern und sonstigen Signaturen nöthig, wie z. B. in Fig. 37, 38, 39.



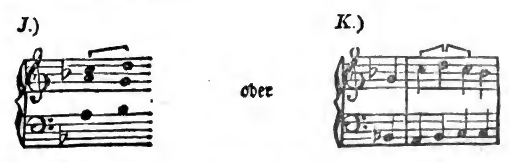


daß dieselben, weit entfernt, eine leicht überschauliche Abbreviatur heißen zu können, dem Auge vielmehr als ein verwirrt wimmelnder Ameisenhaufen erscheinen, welchen auch ein geübter Generalbassist nur mühsam auf den ersten Blick zu entziffern vermögen wird.

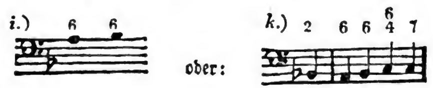
§ XXIX.

Es ist, für's Zweite, bekannt, daß die Generalbaßschrift die Höhe, in welcher die durch die Signaturen angedeuteten Intervalle gegriffen werden sollen, unbestimmt und der Discretion des Spielers überläßt. (§ XV)

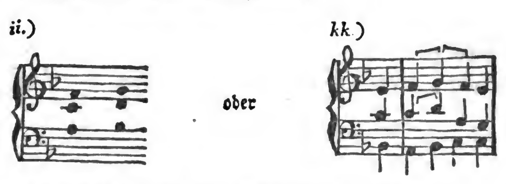
Nun frage ich aber: wird denn der Generalbaßspieler aus der vor ihm liegenden trockenen Ziffernbaßstimme alsbald zu errathen vermögen, in welcher Lage er dieses und jenes Intervall greifen müsse, um zu derjenigen Lage, welche der Componist den anderen Stimmen gegeben hat, in gehörigem Verhältnisse zu stehen, und nicht vielleicht gar gehörwidrige, technisch fehlerhafte Fortschreitungen zu bilden, wie dies gar leicht geschehen kann, wenn er etwa das Unglück hat, eine Stelle, wie folgende:



wobei ihm eine folgendermasen bezifferte Generalbaßstimme vorgelegt wird



etwa folgendermaßen zu begleiten:

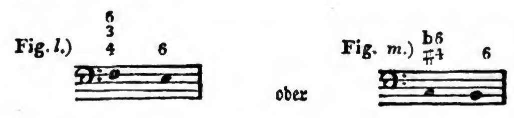


und dadurch gegen die Oberstimmen theils Octaven, theils Quintparallelen zu erzeugen, welche wenigstens nicht besonders wohlklingen, und die er doch, unwissend in welcher Höhe die anderen Stimmen lie-

gen, gar nicht voraus errathen und vermeiden konnte? — Ist es etwa gleichgiltig, ob er eine Stelle, wo die übrigen Instrumente oder Singstimmen folgende Lagen haben,



wenn ihm eine folgendermasen bezifferte Baßstimme vorgelegt wird



folgendermasen begleitet



so daß bei *ll* sein a̅, mit dem h̅ der Stimmen bei *L*, eine große Secunde, bei *mm* aber sein fis̅, gegen das as̅ der übrigen Begleitung bei *M*, eine verminderte Terz bildet, indeß doch bei *ll*, anstatt der Secundenlage, die Septimenentfernung ohne Zweifel wünschenswerther wäre, so wie bei *mm*, statt der verminderten Terz, die übermäßige Sexte? — was alles aber der Generalbaßspieler aus seiner bezifferten Baßstimme ja unmöglich errathen konnte!

§. XXX.

Es ist, fürs Dritte, eben so bekannt, daß die Generalbaßschrift auch die Stimmenführung dem Spieler überläßt (§. XV), dessen Discretion es demnach größtentheils anheimgestellt bleibt, die durch die Generalbaßziffern angedeuteten Intervalle bald aufwärts, bald abwärts, schreiten, oder springen zu lassen, — grade, Seiten-, oder Gegenbewegung zu wählen rc. Ob nun in einem vorkommenden Falle diese, oder jene Fortschreitung dem durch die übrigen Stimmen beabsichteten, Effecte zusage? ob diese, oder jene, gewählt werden müßte, um der in den anderen Stimmen liegenden Zeichnung und Schweifung zu entsprechen? — auch dies alles vermag der Generalbaßspieler aus seinem Ziffernbasse nicht zu errathen; und wenn daher z.B. in einem Satze wie folgender

Fig. *N.*)



wo der Tonsetzer vielleicht grade in der Gegenbewegung der beiden Stimmenpaare seinen Effect suchte, dem Generalbaßspieler eine bezifferte Baßstimme

Fig. *O*)



zum Abspielen vorgelegt wird, — wird er dann wohl aus diesen Ziffern die vom Tonsetzer beabsichtete und in

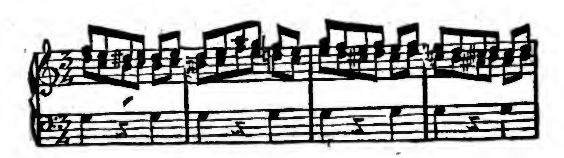
den Stimmen liegende Bewegung zu errathen vermögen? — und wenn er dieses nicht vermag, wird er nicht in Gefahr gerathen, die ganze Gesangschweifung zu verdunkeln und zu verwischen durch eine steife, schwunglose, vielleicht schulgerecht harmonische, aber wenig melodische, oder wenigstens nicht der Art von Stimmenfluß, welche der Tonsetzer beabsichtete, entsprechende Begleitung, gleichsam auf einem Klumpen beisammen sitzen bleibender Töne ohne Fluß und Beweglichkeit? — wird er nicht in Gefahr kommen, seine Generalbaßsignaturen etwa auf folgende oder ähnliche Weise abzuspielen?!



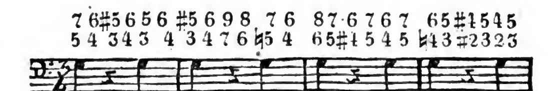
§. XXXI.

Viertens ist die Generalbaßschrift natürlich nur dazu recht geeignet, um harmonisch geltende Intervalle zu bezeichnen, nicht leicht aber Durchgänge u. dgl. Hieraus entspringen denn wieder neue Uebelstände.

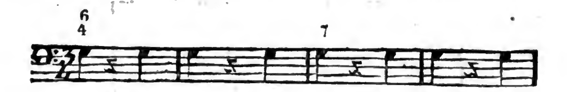
Sollte z. B. zu einem dreistimmigen Satze wie folgender



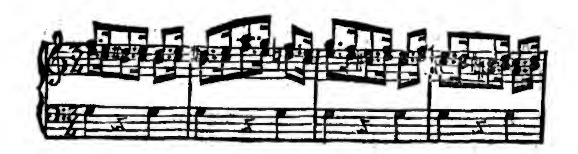
die Baßstimme, zum Zwecke des Abspielens eines Generalbasses auf einem Claviere oder einer Orgel, generalbaßmäßig beziffert werden; so hat man die Wahl, entweder die sämmtlichen Achtelnoten der Oberstimme durch Ziffern anzuzeigen, etwa folgendermasen:



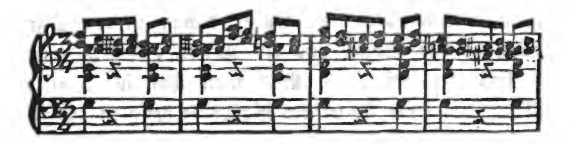
oder aber dem Generalbaßspieler nur einfache Accorde hinzuschreiben, etwa folgendermasen:



Die erste Bezifferungsweise würde nicht allein die Grenzen einer blosen Generalbaßbegleitung überschreiten, sondern es würde, sollte der Spieler die Oberstimmen solchergestalt mitspielen, dieses ihm weit besser in wirklichen Noten hingeschrieben werden können; — zumal wenn die Oberstimmen etwa noch minder einförmig wären, z. B. wenn sie punctirte Achtelnoten hätten, wie nachstehend



Aber auch die zweite Bezifferungsweise ist mit erheblichen Uebelständen behaftet, wie man alsbald einsieht, sobald man sich die vom Generalbaßspieler solcher Bezifferung gemäß gegriffenen Accorde als zu dem Gesange der Oberstimmen mitklingend denkt:



wo, durch das gleichzeitige Anschlagen der Wechselnoten und ihrer Hauptnoten, Zusammenklänge entstehen, von welchen sehr zu bezweifeln ist, ob der Tonsetzer sie wünschen soll. —

§. XXXII.

Ganz ähnliche Anstände begegnen uns, wenn wir etwa zu dem, auf der letzten Notentafel abgedruckten vierstimmigen Chorale *) eine Generalbaßstimme schreiben wollen; wo wir ebenfalls an unzähligen Stellen

---

*) Daß ich grade dieses Musikstück hier benutze, geschieht theils aus dem Grunde, weil dasselbe ohnedies schon (als Notenblatt zum 4. Bande meiner Theorie) gestochen ist, wodurch Kostenaufwand erspart wird, — theils auch darum, weil grade in diesem Stücke sich zahlreiche Stellen vorfinden, welche als Belege zu dem hier befraglichen Zwecke benutzt werden können. (Das Ganze ist übrigens an sich selbst, wie man leicht sieht, ein bloser Versuch, die bekannte Choralmelodie **A**, unverändert, als aus *C*-dur gehend, zu begleiten, welchem sonst anspruchlosen Versuche einer kleinen Künstelei man denn z. B. eine gewisse Widerhaarigkeit der Führung des ersten Tactes zu Gute halten möge.)

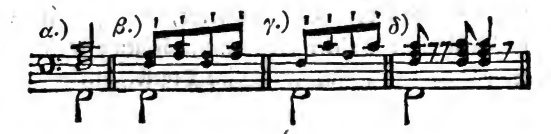
in die Verlegenheit gerathen, entweder zu Viel, oder zu Wenig zu ziffern. Soll man z. B. im zweiten Tacte die drei ersten Achtel des Basses so beziffern, wie auf dem Notenblatte bei C geschehen? — was sehr umständlich ist; — oder soll man dem Generalbaßspieler für die ganze Dauer dieser drei Achtel nur die G-Harmonie andeuten? — wo er dann, zu den Durchgängen $\genfrac{}{}{0pt}{}{\bar{c}}{a}$ des Basses und des Tenors, die Töne g h d festhalten wird. — Will man ihm in demselben Tacte das letzte Achtel des Basses so beziffern, wie hier geschehen ist? – oder will man die Töne $\genfrac{}{}{0pt}{}{\overline{cis}}{Ais}$ als blos durchgehend betrachten, und dem Generalbaßspieler für die ganze Dauer des letzten Viertels nur die C-Dreiklangharmonie andeuten, wo er dann zu dem $\genfrac{}{}{0pt}{}{\overline{cis}}{Ais}$ die Intervalle c e g festhalten wird? — Man durchgehe auf ähnliche Weise das ganze Tonstück, und man wird sich an unzähligen Stellen in der Verlegenheit sehen, entweder gar zu viele, die Grenzen einer blosen Generalbaßbegleitung überschreitende, auch unüberschauliche und am Ende doch unzureichende Signaturen zu setzen, oder aber, durch spärlichere Bezifferung, An- und Widerstöße und unwohlthuende Zusammenklänge der oben erwähnten Art herbeizuführen. — Es ist bei all diesen Beispielen nicht meine Absicht, zu untersuchen, welche Bezifferung die rechte sei, sondern nur zu zeigen, daß jede Bezifferungsart, sowohl die möglichst vollständige als die spärliche, ihre Uebelstände hat: die vollständigere den der Ueberladung mit, nicht klar in die Augen und Begriffe fallenden, Signaturen, — die andere aber den der Unvollständigkeit und der dadurch herbeigeführt werdenden, oft herben, An- und Widerstöße.


Fig. I.)
Singstimmen.
Generalbaßstimme.
Tasto solo
Hummel Missa 3. p. 49.
Fig. II.)
T. S.
Ebendaselbst, p. 48.
Fig. III.)
Ebendaselbst, p. 39.

Um diesen Schwierigkeiten auszuweichen, pflegen daher die Tonsetzer solche Stellen, welche, wollte man sie genügend beziffern, durch Ueberladung mit Signaturen allzu kraus und unüberschaulich ausfallen würden, lieber gar nicht zu beziffern, sondern kurzweg, (wie z. B. in nebiger Fig. I. zu sehen ist), mit Tasto Solo zu bezeichnen, — (was denn freilich zuweilen grade solche Stellen trifft, wo vielleicht das Mitwirken des Generalbaßspielers eben noch am meisten an seinem Platze sein würde!) — oder aber mitunter stellenweise eine andere als die Baßstimme zu beziffern, wie in Fig. II., oder, — (was am Ende allemal das Natürlichste ist und ebenfalls zuweilen, nur bei Weitem zu selten, geschieht,) dem Generalbaßspieler das, was er spielen soll, wenigstens theilweis mit Noten hinzuschreiben, wie in Fig. III. geschehen ist.

§. XXXIII.

Blos als Nebenumstand will ich es endlich erwähnen, daß die Generalbaßschrift es auch nicht anzudeuten vermag, ob die durch die Ziffern repräsentirten Intervalle getragen und gebunden, oder ob sie abgestoßen werden sollen, und der Generalbaßspieler aus seinen Ziffern nicht errathen kann, ob die Intervalle der ihm angedeuteten Harmonieen von den anderen Instrumenten liegend, wie nachstehend bei α, oder hüpfend und beweglich wie bei β, — ob sie arpeggirend, wie bei γ, — ob durch kleine Pausen unterbrochen, wie bei δ, ausgeführt werden.



§. XXXIV.

Nach der vorstehenden Aufzählung so vieler dem Generalbaßspieler nothwendig zahlreich begegnen müssender Zweifel, Anstöße und Gefahren, frage ich: ist dieß Alles so unwichtig, daß man den Organisten nach einer Stimme spielen läßt, aus welcher er von all dem, was ihm, um ganz zweckmäßig und der Intention des Componisten gemäß begleiten zu können, zu wissen nothwendig wäre, durchaus nichts errathen kann? — Welcher Gewinn für die Wirkung eines mehrstimmigen Tonstückes läßt sich davon erwarten, wenn man, neben den vom Tonsetzer mit größter Sorgfalt ausgesetzten Stimmen, auch noch eine, in so unzuverläßiger Hieroglyphenschrift notirte und daher in so vielen Fällen zu Uebelständen führende, Generalbaßstimme mit abspielen läßt? — Warum gibt man sich doch für j e d e s a n d e r e Instrument die Mühe, ihm aufs Bestimmteste vorzuschreiben, was und wie es thun soll, und fertigt nur grade die Orgel mit einer so mangelhaft bezeichneten Stimme ab, welche so Vieles unbestimmt, so Vieles der Willkühr und Divinationsgabe des Spielers überläßt? — Kurz welchen Vortheil kann man von der Mitwirkung eines Instrumentes erwarten, dessen Thätigkeit durch so mangelhafte, unvollständige und unzuverläßige Tonschrift geleitet wird?

Ist es nicht offenbar, daß, schon als Folge der Unvollkommenheit der Bezeichnungsart, auch s e l b s t d e r g e s c h i c k t e s t e Spieler (von mittelmäßigen oder schlechten gar nicht zu reden) durch seine Orgelbegleitung mehr

verderben, als gut machen wird? Denn noch einmal: wie mag man von dem Organisten erwarten, er werde aus dem Stegreif, und blos nach den, nur das materielle Was, nicht aber auch das Wie andeutenden Ziffern, die passendste Orgelbegleitung gleich im Augenblick erfinden und ausführen, wo doch der Componist selbst, wenn er, die Partitur vor ihm liegend, eine Orgelstimme schreiben sollte, über Manches erst mit Muße nachdenken, manche geschriebene Note wieder ausstreichen und anders und zweckmäßiger wenden würde! Wer wird die Wahrheit von diesem allen verkennen, wenn selbst ein Vogler (Choralsystem, S. 73 flgg.) es gesteht, es sei zu viel vom Organisten gefodert, daß er aus dem Stegreif leiste, wozu der Capellmeister sich Zeit nehmen würde!

§. XXXV.

Aber auch abgesehen von der Unvollkommenheit dieses Noten-Surrogates, oder angenommen, jeder Orgelspieler wäre so geschickt, oder vielmehr solch ein Glücks- und Sonntagskind, Alles, was die Bezifferung unbestimmt läßt, im Augenblick zu errathen und zu beobachten; — selbst dann würden noch immer Nachtheile genug aus dem constanten Aborgeln der bezifferten Baßstimme entstehen.

Ich will hier nicht eben besonders viel Gewicht auf die Thatsache legen, welche doch Jeder, der dergleichen Musiken aufmerksam anzuhören pflegt, gewiß schon

häufig genug mit Unwillen bemerkt hat: wie häufig nämlich dieser oder jener Organist, bald aus Unverstand, bald aus Anmaßung, oder weil er sich überhaupt gar zu gerne vorhört, oder auch um sich dadurch, (so glaubt er wenigstens,) recht wichtig zu machen, und es nicht aufkommen zu lassen, daß er hier entbehrlich sei, oder sonst um sich recht, wie man sagt, zu zeigen, — nicht nur die übrige Instrumentalpartie, (das ginge noch!) sondern selbst den Singchor, übertönt, oder wenigstens, in Gemeinschaft mit dem übrigen Instrumentalchore, sie so sehr deckt und drückt, daß die, in Kirchen ohnedies oft nur spärlich besetzte Vocalpartie, das Gemälde, von dem reichen, schweren, plumpgeschnitzten, goldglänzenden Rahmen gradezu verdeckt wird, statt daß es durch ihn hervorgehoben werden sollte; zumal in Kirchen, wo, wie häufig, eine allzu verwirrte Resonanz in den Wölbungen des Gebäudes, die Vocalpartie ohnedieß schon unverständlich genug macht; — so daß am Ende der Zuhörer nichts vernimmt, als einen Schwall unarticulirter Instrumentaltöne ohne Gesang und Text, ohne das belebende Wort, welches doch allein erst die Empfindung und den Sinn des Tonstückes erklären soll. — Ich will, sage ich, solche Misbräuche nicht der Sache selbst zum Vorwurfe machen, (wenn gleich die ersteren freilich ordentlich unzertrennlich im Gefolge der letzteren zu seyn pflegen.) — Nein: schmücken wir vielmehr in Gedanken unser obiges Ideal und Sonntagskind auch noch mit der seltenen Tugend aller möglichen Discretion aus: auch dann noch, und immer, wird sein Mitwirken nur verderben, was der Componist und was Sänger und Spieler gut machen.

§. XXXVI.

Die Orgel, dieses reiche Instrument, repräsentirt, und enthält auch wirklich, einen ganzen, mehr oder weniger vollstimmigen Chor von Blasinstrumenten. Die gehaltenen Töne des Generalbaßspielers auf der Orgel thun eine Wirkung, welche den gehaltenen Tönen von mehren Blasinstrumenten ganz nahe verwandt ist. — Wer wollte nun aber ein ganzes Oratorium, eine ganze Messe hindurch, unausgesetzt Blasinstrumente mitgehen hören? Wie kann so ein rastloses Pfeifen und Summen anders, als das Gehör ermüden, und es abstumpfen für den Effect der Blasinstrumente selbst, wo diese an einer gewissen Stelle mit dem ihnen eigenthümlichen Schmelz eintreten sollen? — Wie sorgfältig spart oft der Componist alle Blasinstrumente eine lange Zeit hindurch, um demnächst aus deren erfreulichem Wiedereintreten desto größere Wirkung zu ziehen. — Wo bleibt aber dieser wohlthuende Contrast, wenn man schon die ganze Zeit her einen Pfeifenchor unausgesetzt tüten gehört hat?

So erscheint also der Generalbaßspieler mit seiner, meinetwegen grundgelehrt, mit Ziffern bespickten Stimme, überall nur als Effectverderber.

§. XXXVII.

Ist es denn aber nicht ordentlich sündhaft, das so effectreiche Instrument als harmonischen Ballast und verdunkelnde Hülle zum Nachtheil des Effectes anzuwenden, statt seinen Reichthum an Mitteln zu den, impo-

santesten sowohl, als den sanftesten Wirkungen, auf würdigere Art zu benutzen? — Wäre es denn nicht Zeit, auch hier endlich einmal zu thun, was die Vernunft und Natur der Sache heischen?

Man lasse doch endlich das leidige Generalbaßspielen, und begnüge sich fein mit den vom Componisten ausgesetzten Stimmen, (welche ja immer schon die vollständige Harmonie enthalten und keiner Nachhülfe bedürfen, wie dieß ja Aufführungen von Messen u. dergl. in Concertsälen handgreiflich genug beweisen.) —

Auf diese Art wird durch die Orgel wenigstens nichts verdorben.

§. XXXVIII.

Mögte man aber gerne doch etwas Mehres thun, so setze man für die Stellen, wo man glaubt, der Beitritt der Orgel werde von guter Wirkung sein, eine Orgelstimme in Noten auf zwei Zeilen, oder, wo es auslangt, auf Eine aus, und benutze so das Instrument als, zwar nur zufällige, aber doch zweckmäßig geleitete, den Effect wenigstens nicht verderbende, und am rechten Ort ihn verstärkende Ripienstimme, übrigens mit sorgfältiger Bemerkung der Zahl und Qualität der zu ziehenden Orgel-Register, u. dgl.

Aber das herrliche Instrument, in dem so schön Zartes sich mit Starken paart, wäre auch wohl noch Mehres und Anderes werth, als dieses: es wäre wohl werth, daß man ihm weit öfter, als zu geschehen

pflegt, sein Recht als Solo-Instrument wiederfahren ließe, und es in Messen, Te-Deum u. dgl., obligat concertirend gebrauchte, um es, bald in seiner vollen erschütternden Pracht donnern und jubeln, bald durch die Zartheit, deren es zugleich fähig ist, wieder sanft rührend zum Herzen sprechen zu lassen!*) Wohl Manchesmal würden eingemischte Or-

*) Ich habe, seit ich Obiges zuerst im Jahr 1813 geschrieben, in meiner Messe Op. 27, wo ich, die Orgel auf solche Weise benutzend, ihr Solosätze, bald blos mit einem einzigen Register, ohne Pedal, bald auch für das ganze volle Werk zutheile, den Erfolg solcher Behandlung nicht nur meine Erwartung bei weitem übertreffend gefunden, sondern mich auch überzeugt, daß die ganze Masse der Blasinstrumente des vollständigst besetzten Orchesters kaum einen Schatten der prachtvoll imposanten Fülle und Macht eines von der gewaltigen Masse des vollen Orgelwerkes ausgesprochenen Jubelsatzes, z. B. in einem „Osanna“ oder „Pleni sunt coeli et terra“ wiederzugeben vermögen. (Von selbst versteht sich freilich, daß solches Spiel des vollen Orgelwerks, gegen welches auch der stärkste Sängerchor nicht aufzukommen vermögte, nicht gleichzeitig mit dem Gesange, sondern nur als Vor-, Nach- und Zwischenspiel, gleichsam als Interjectionen, angewendet werden kann.) — In der That finde ich es wahrhaft zu verwundern, daß, — so viel wenigstens mir bekannt ist, — von all unsern Kirchencomponisten noch Keiner die Idee gehabt hat, etwa ein **Te Deum**, ein **Gloria in excelsis etc.** mit eingeflochtenen Solosätzen des vollen Orgelwerkes, (etwa in der Gestalt fugirter Interludien,) zu schreiben. (Das schönste, höchste und heiligste, was mir von Kirchenmusik mit obligater Orgel bekannt ist, J. Haydn's engelfrommes **Salve regina**, benutzt nur allein die zarten und weichen Seiten des Instrumentes, und nirgend dessen ganze Kraftfülle, so wie auch seine beiden mit obliger Orgel geschriebenen Messen.) —

gelsätze in der Kirche von tieferer Wirkung sein, als eben dieselben Sätze von Oboen, Fagotten, Flöten u. dergl. vorgetragen. — So könnte der Componist, durch eine obligate Orgelstimme, sämmtliche Blasinstrumente manchmal entweder ganz entbehren und sparen, oder letztere in zweckmäßiger Abwechslung mit den Orgelklängen benutzen.

§. XXXIX.

Ja, noch auf manche andere Art könnte die Orgel wohlthätig werden, eben durch ihre Fähigkeit, einen Chor von Blasinstrumenten zu repräsentiren und zu ersetzen. Wie oft muß man nämlich nicht darauf verzichten, diese oder jene Musik in der Kirche aufzuführen, blos weil sie zu zahlreich instrumentirt ist, und so viele Blasinstrumente sich nur gar zu mühsam zusammen bringen, oft auch wegen Enge des Raumes sich nicht aufstellen lassen! Hier kann wieder die Orgel ins Mittel treten und, auf angemessenen Registern, einen Theil der Blasinstrumentalpartie ausführen. — Ja, manche Messe würde vielleicht gar nichts dabei verlieren, wenn man ihre sämmtlichen Blasinstrumente in eine Orgelstimme umschriebe.

§. XL.

Solche Anwendungen der Orgel — nächst ihrem ursprünglichen und eigenthümlichen Zwecke, der Begleitung des Choral-Gesanges, und der freien Phantasie — wären der Würde des Instrumentes wahrhaft ent-

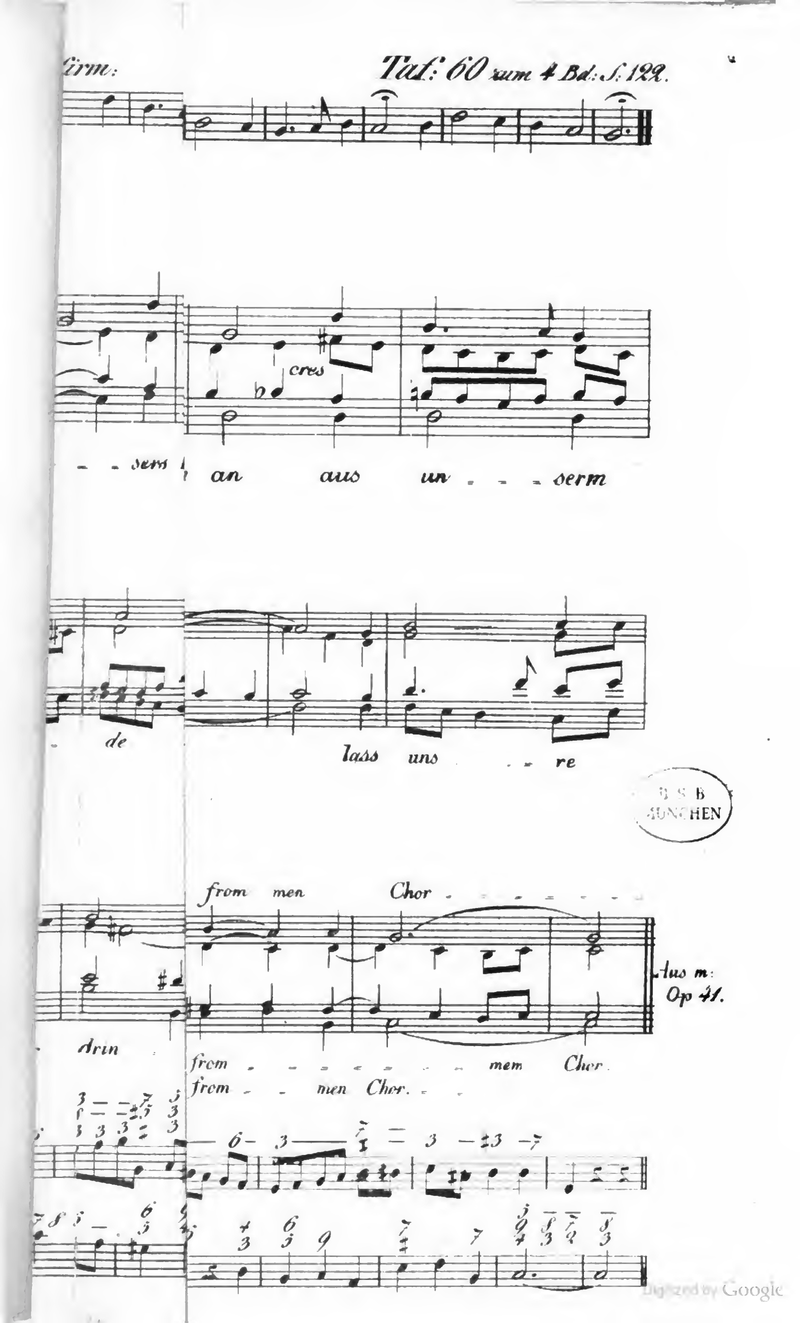
sprechend. Aber es ist nun einmal so, daß, so in, wie außer der Kirche, gar manches jahraus jahrein zu verkehrtem Zwecke dienen muß; und so sitzt denn auch beinah überall, wo eine Musik in einer Kirche gegeben wird, so ein Generalbaßspieler auf der Orgelbank, und greift mit Fingern und Füßen, und verdirbt den Effect nach Vermögen; und das liebe Auditorium duldet es mit christlicher Resignation, glaubt sogar, das müsse nun einmal so sein, der Organist müsse „die Harmonie ausfüllen" und „das Ganze im Geleise halten", und untersteht sich gar nicht, einen Zweifel laut werden zu lassen gegen das altchristlöbliche Herkommen, gegen

„das ewig Gestrige,
„Was immer war, und immer wiederkehret,
„Und morgen gilt, weil's heute hat gegolten."

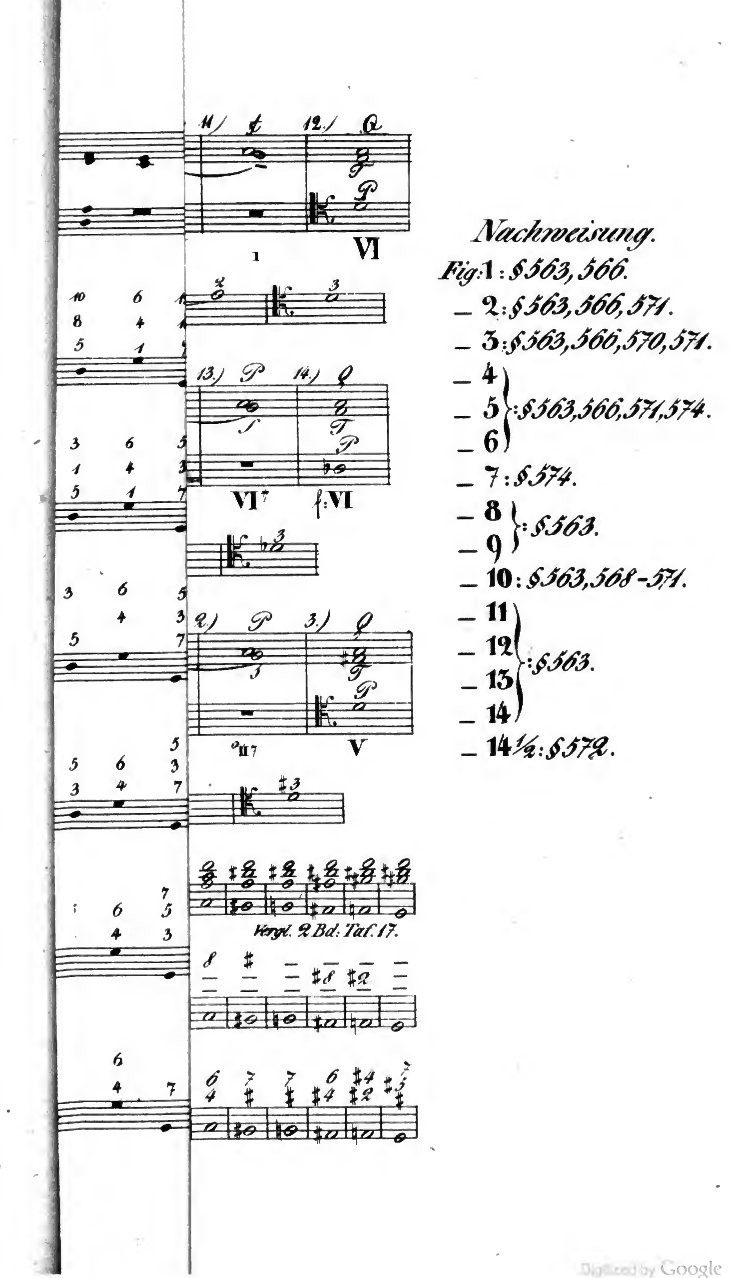
§. XLI.

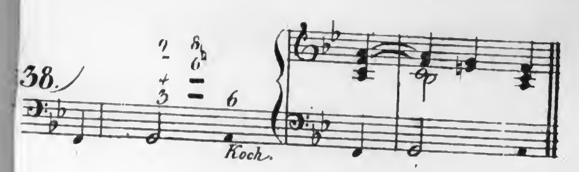
Mögten daher die Musikdirectoren dem leidigen Zunftgebrauche und Zunftglauben entsagen, als ob es ordentlich zum decorum oder gar zum kunstgerechten Effecte gehöre, bei der Aufführung instrumentirter Kirchenmusikstücke auch die bezifferte Generalbaßstimme mitabspielen zu lassen! — Mögten die Orgelspieler meinen freundlichen Rath annehmen, und das leidige Streben aufgeben, durch solches Abspielen sich geltend zu machen. — Mögten sie, wollen sie durchaus nun einmal mitorgeln, dies wenigstens nicht nach einer bezifferten Baßstimme thun wollen, sondern sich lieber eine Orgelstimme eigens aus der Partitur ausziehen und in Noten ausschreiben, oder dies durch einen Verständigen

thun lassen. Mögte man aber auch hier jedenfalls nur äußerst sparsam verfahren, wo möglich bei Weitem mehr Pausen als Noten setzen. — Mögte bei diesem allen der Organist äußerst sparsam und bescheiden registriren und — wo möglich gar sein ganzes Spiel ein fortwährendes *Senza organo* sein lassen.

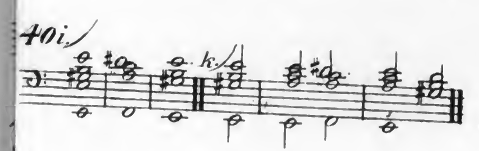


Tab: 60 zum 4 Bd: S. 122.
sern an aus un - - - serm
de lass uns - - re
from men Chor
drin
from - - - - - mem Chor.
from - - men Chor.
Op 41.


Nachweisung.
Fig: 1 : §563, 566.
— 2: §563, 566, 571.
— 3: §563, 566, 570, 571.
— 4, 5, 6 : §563, 566, 571, 574.
— 7: §574.
— 8, 9 : §563.
— 10: §563, 568-571.
— 11, 12, 13, 14 : §563.
— 14½: §572.
Vergl. 2 Bd: Taf. 17.
VI
VI7
V


38.)
Koch.


39.)
Kirnberger.


40i.)
k.)


41i.)
k.)




43.)
Kirnberger.



